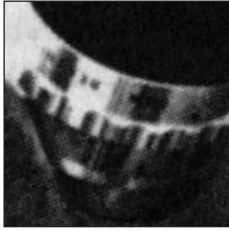


Jonas Mekas



F

Fotografié el nacimiento de mis hijos. En esas ocasiones, vi que en el momento en que absorbían su primera bocanada de aire, la totalidad de los colores del arco iris se extendían por todo su cuerpo, desde la cabeza hasta los pies; sin embargo, las pruebas de la película no revelaban más que la superficie de la piel. Así, llegué a fotografiar el nacimiento de mi tercer hijo y constaté que el mismo e increíble fenómeno se reproducía y me sentí entonces obligado a pintar una aproximación relativa al mismo directamente en la superficie de la película en 16 mm y sobreimpresionarlo en las imágenes fotográficas del nacimiento. Puesto que me era imposible obtener la prueba de si esta visión de arco iris en la piel en el momento del parto era una alucinación mía o una manifestación de la realidad demasiado sutil para (aparecer en) una grabación fotográfica, me sentí libre de utilizar también la pintura durante el montaje de esta película con motivo del tercer nacimiento. Así, pinté en las imágenes de 16mm, una a una, las visiones del ojo de mi espíritu, intercalando, entre las imágenes del parto, otras que me pasaron por la memoria mientras asistía al nacimiento..."

Stan Brakhage

I

La expresión 'found footage', eco del dadaísta *objet trouvé*, expresa, incluso exhibe, esa tendencia al reciclaje que gobierna en nuestra cultura moderna los destinos del arte. Desde las artes plásticas hasta, por supuesto, la denominada cultura de masas, la tradición vive bajo la forma de una trituración de los objetos del pasado. Quizá por ello la idea de ruina, que compartimos con el romanticismo, revista para nosotros un sentido diametralmente opuesto al que le asignó la imaginaria del XIX: más que una veneración por un pasado glorioso incorporado al paisaje, más que una delectación entristecida ante la huella dejada por las civilizaciones idas, las ruinas designan en nuestro mundo un material de derribo con el que estamos constreñidos a edificar, con cuantos más alardes mejor, nuestra cultura.

VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA

Lo encontrado, lo perdido.

Notas en torno a

*Reminiscences of a
Journey to Lithuania,*

de Jonas Mekas

Mas el hecho de que un realizador, un artista, encuentre a su paso, queriéndolo o no, un material que perteneció a otro o, en nuestro caso, filmado por otro, no explica ni la impresión que experimenta con ese encuentro ni la actitud que toma ante él. En efecto, si ante lo encontrado cabe sentir sorpresa, como en puridad sugeriría el origen dadaísta de la expresión adoptada, también puede perseguirse la certeza empírica de una fuente documental. Y ambas posibilidades abren un inacabable abanico de usos y reescrituras.

Me agradaría interrogar en esta ocasión una zona incierta que se produce cuando un sujeto se encara, no con un material filmado por otro, depositado en una tradición reconocida, ya sea documental o artística, sino con imágenes rodadas por sí mismo y, además, cuando éstas se refieren a su propia vida, impresa en el celuloide. Esto nos zambulle en uno de los espacios más sugerentes del trabajo fílmico de los últimos casi cuarenta años: el filme de familia, las *home movies*, la autobiografía, el diario. Ni que decir tiene que estos términos distan de la sinonimia y describen fenómenos distintos. Algo, pese a todo, les es común: el trabajo de la memoria, el reencuentro con las huellas del pasado y, casi inevitablemente, el doblegamiento de la extrañeza inicial y su conversión en algo distinto, ya sea por la actualización del comentario oral, la interpolación del montaje o cualquier otro recurso. Por decirlo sucintamente, éste es el problema, el drama más bien, de la subjetividad de y en las imágenes.

1. Véanse como botón de muestra del creciente interés en estudiar estos fenómenos los siguientes: ROGER ODIN (ED.): **Le film de famille. Usage privé, usage public, Paris, Klincksieck, 1995**, con un abanico de colaboraciones sobre los distintos aspectos de la nueva condición de lo privado; YANIN BEAUVAIS Y JEAN-MICHEL BOUHOURS (EDS.): **Le Je filmé, Paris, Goeorges Pompidou / Scratch Projection, 1995**, en torno a la recepción y reescritura que los cineastas experimentales y de vanguardia han hecho de los filmes de familia; KATE HAUG (ED.): **Femme Experimentale, número monográfico de Wide Angle, vol. 20, nº 1, 1998**, en torno a la expresión visual de la sexualidad femenina durante los años sesenta a través de la obra de Carolee Schneemann, Barbara Hammer y Chick Strand.

Nada tiene de casual que el interés de los cineastas experimentales al recuperar una práctica tan antigua como el cine mismo (muchos de los filmes de Lumière, sin ir más lejos, son películas de familia, aunque no parten, claro está, del *found footage*) haya sido acompañado, o quizá sea más exacto decir sucedido, por el interés teórico e histórico y, por consiguiente, haya rebasado los límites hogareños, discretos, que antes lo encerraban en las alcobas. En un momento en que los historiadores generales rebuscan en los cobertizos de la vida privada, replanteando la relación entre lo público y lo privado para una mejor comprensión del común de los seres del pasado; en un tiempo en que la historia oral, la experiencia vivida, salta al primer plano con insospechado poder de convicción; en un momento en que la memoria y el tiempo suscitan el interés compartido de filósofos, científicos de la mente e historiadores, no puede extrañar que lo íntimo, ese depósito de la subjetividad que es la película de familia, haya cobrado a un mismo tiempo un interés documental e histórico. Y tampoco es demasiado sorprendente que esta operación de búsqueda de identidad haya tenido en los cineastas experimentales y en los sectores oprimidos o excluidos dos campos de manifestación especialmente fértiles¹.

Si Marie Menken parece inaugurar una práctica intimista con su *Notebook* (1961), la práctica feminista durante los años sesenta reelaboraría los límites de lo íntimo, exponiéndolo públicamente como acto de reivindicación. Así puede entenderse una película como *Fuses*, de Carolee Schneemann (1964-67), en la que

el objeto de reelaboración y montaje no es otro que escenas sexuales de la cineasta con su amante Jim Tenney filmadas a lo largo de varios años o, más incluso, Barbara Hammer, quien, en *Women I Love* (1976), recopila y monta las escenas de sus diversas amantes a lo largo de los años, convirtiendo su obra en quizá la primera representación del sexo de lesbianas realizada por una lesbiana. Por su parte, en una línea destructora de los filmes de familia mismos interviene, por ejemplo, mucho más recientemente Su Friedrich con *Sink or Swim* o *The Ties That Bind* (1987), Matthias Müller en *Final Cut* (1986) o Cécile Fontaine, quien en su *Stories* (1990) utiliza como punto de partida las películas rodadas por su padre. En cualquiera de los casos, pues la enumeración sería prolija y sólo tiene en este caso la misión del ejemplo, tiene lugar un vuelco en la línea divisoria entre lo oculto y lo mostrable, lo íntimo y lo obscuro. Y no puede extrañar que el ámbito de esta interrogación corra parejo a una definición de lo íntimo por excelencia, el sexo, lo que se produce en significativo paralelismo histórico con la definición privada/pública del género o los géneros pornográficos.

II

Ahora bien, si hay un cineasta que encarna a lo largo de toda su trayectoria la reelaboración de la memoria a través de imágenes filmadas por sí mismo es sin lugar a dudas Jonas Mekas. Y esta experiencia directa, inmediata, de la filmación de los espacios e instantes de su vida lo distinguirán de otras cineastas de la memoria y del tiempo como Marguerite Duras o Chantal Ackerman. Entre otras muchas elaboraciones del material propio, a menudo reutilizado, remontado, *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (Jonas Mekas, 1971-72) posee la ventaja de penetrar físicamente en el espacio del pasado, para reencontrar su hálito en esa Lituania natal que había permanecido dormida y anhelada por el autor durante veinticinco años. Creo que la película arroja una luz sin igual sobre el encuentro con las huellas filmadas de lo propio y expresa una manera muy particular de conducir las imágenes impresionadas, ya sea al azar, ya sea compulsivamente, hacia la reflexión sobre la identidad del exiliado.

Por su tema y aparente estructura, *Reminiscences...* puede encuadrarse en ese género o subgénero del documental conocido como 'travelog', cuyo motivo es un viaje y, a menudo un viaje turístico. Mas si lo consideramos de más cerca, veremos que se trata en realidad de su más rigurosa inversión, precisamente a causa del intimismo que Mekas imprime a su trayecto, a su reflexión sobre la memoria, es decir, a su inmersión en todo aquello que estaba proscrito del *travelog*, a saber: la subjetividad.

Unas imágenes rodadas en blanco y negro muestran el paseo de un grupo de personas por un espeso bosque. La voz en *off*, en un inglés que denuncia la condición de extranjero, fija las coordenadas y relata una sensación inédita experimentada alrededor de 1957 ó 1958 por el hablante, cuando Mekas sintió por vez

primera y tras una década de exilio no ser un extranjero, un extraño, en los Estados Unidos. Estas palabras apuntan el tema recurrente de toda la película y casi podría decir de su obra entera: el extrañamiento que el individuo siente en un paisaje urbano tan distinto de aquél del que fue arrancado antaño por la fuerza y la bocanada de aire fresco que los árboles y los campos tienen para él como forma de revivir ese pasado.

Los carteles o intertítulos que puntúan la película nos depositan en 1950 con ayuda de imágenes de época, muy primitivas y granulosas, que muestran un Brooklyn poblado de emigrantes los cuales no ocultan su reticencia o su sorpresa al ser apresados por esa primitiva cámara. La filmación revela un ojo de *amateur*², no el de un profesional, y sabemos que Mekas acumuló plano tras plano día a día, semana a semana, mes a mes, como un testimonio mudo apto, pero también resistente, para entrar en un discurso todavía no formado. La voz en *off* inscribe este presente, inasible y distante, aurático, de la imagen en un recóndito rincón de la memoria: "Caminaba por Brooklyn, pero los recuerdos, las imágenes, no eran de Brooklyn". La imagen, muda, está acompañada por una suave música de piano que sirve de telón de fondo a la palabra que impone un precario orden en estas instantáneas, sin lograr domesticar su materialidad.

La subjetividad asociativa del diario tiene aquí su correspondencia visual en una digresión: un paréntesis en color evoca el momento en que el artista, el hombre, encontró (el verdadero *objet trouvé*) su primer instrumento de escritura, su Bolex, para a renglón seguido, recuperando el blanco y negro, remontarse a la guerra y constatar el origen de esa permanente (casi me atrevería a decir esen-

Adolfas y Jonas Mekas, 1955



2. Convendría restituir a este término su etimología para hacerle cobrar su sentido pasional.



La madre de Jonas Mekas

cial) condición de *'displaced person'*, de eterno exiliado, extrañado, si con el adjetivo se designa la expropiación, el alejamiento forzado y el sentimiento que los acompaña. Tanto es así que el exilio es incluso sensorial y el narrador evoca un instante vívido en el que, en el mismo corazón de Nueva York, en Times Square, un intensísimo olor a árboles le embarga y transporta a su tierra natal.

Ahora bien, si la primera parte de estas reminiscencias se basa en un montaje del material almacenado tiempo atrás, la segunda y principal consiste en 100 *'glimpses'* (miradas, fragmentos) de un viaje a Lituania emprendido por Jonas Mekas, en compañía de su hermano Adolfas, después de obtener, con su fama neoyorkina, un respiro por parte de las autoridades soviéticas que lo habían perseguido como disidente. Unos planos tomados desde un automóvil en movimiento expresan el estallido del color de los campos, la emergencia de esa naturaleza que había estado tanto tiempo contenida y apresada en un recuerdo. Los coros de la banda sonora subrayan la apoteosis de la naturaleza, incluso si ésta (¿por qué no decirlo?) es algo anodina.

En la séptima de esas miradas irrumpe el verdadero corazón de ese retorno y de lo extraviado: Elzbieta, la anciana madre de los Mekas, veinticinco años esperando a su hijo en este pueblecito de veinte familias llamado Semeniskiai. Junto a ella o, mejor, a su alrededor, circulan otros familiares y amigos (el tío que le incitó a conocer mundo, el pastor amigo de Spengler que hizo otro tanto, el hermano Kostas que permaneció en la tierra natal). Está en juego el reencuentro con los lugares y las personas y no es casual si la llegada a casa está rodada con sonido directo, índice de realidad, que ha sido preservado en el montaje final; fórmula ésta

que se repite con motivo de algunas celebraciones familiares. Los sentidos están a rebosar: la vista, a través de los campos y la naturaleza; mas también el gusto, el sabor del agua y del vino, que ningún otro vino (dice Mekas) podría igualar.

La primera mañana y el primer desayuno en Semeniskiai nos depara una hermosísima filmación de la madre, entre los campos labrados, con sus manos aventadas y sus venas muy marcadas. Núcleo de la búsqueda de las huellas del pasado, la humildad o, si se prefiere, el pudor del narrador reprime toda expresión de júbilo y toda expresión de amor cuando recorre el cuerpecito de la anciana.

La voz en *off*, como dije, discurre en torno a lo historiable y lo aprehensible, mas en ocasiones se sume en el silencio, haciendo que nos embriaguemos en el presente por el recurso al directo. Es así como la huella de la distancia entre presente y pasado parece borrarse, como si la plenitud hubiera sido conquistada por unos segundos, por unos minutos y la distancia, la huella de la desposesión, se hubiese disipado. La madre relata, aunque no la oímos, las terribles condiciones de la posguerra, la constante vigilancia de la policía soviética y un nuevo paréntesis sirve para fundir estos recuerdos con los propios de Mekas (el robo de su diario anti-nazi durante la ocupación, la detención del ladrón por los alemanes, su huida apresurada camino de Viena, su estancia como prisionero en un campo de concentración nazi). Este viaje a Viena, destino soñado para salir del infierno de la ocupación, quedará suspendido hasta el final de la película, como veremos.

La permanencia de los rostros de los difuntos inmortalizados por el recuerdo redentor de Jonas, quien se siente en cambio envejecer, no ha sido captada por la cámara. Es la voz, en su introspección, la que nos lo refiere. Un cartel anuncia: *Mamma Makes Fire*. El hecho cotidiano, anodino, revela subterráneamente una inmensa carga afectiva que se resuelve pese a todo con la mayor discreción. La madre impone su presencia con suavidad, desde su silencio y su poca belleza física. Cocinando y sin el velo que lucía anteriormente, su vestido rojo (quizá debido al azar) provoca la misma explosión lumínica que la naturaleza lituana. Por lo general callada, Elzbieta sonríe e incluso ríe abiertamente mostrando sus ya escasos dientes. La ternura inunda el rostro y Mekas asimila, en significativa asociación de ideas, las mujeres de su pueblo a los pájaros del otoño de su infancia. El día de su partida, una sórdida jornada lluviosa, Mekas no se privará de una nueva digresión espontánea y, por esto, llena de frescura al filmar (es decir, fijar su mirada en) las piernas de una azafata. Las palabras que surgen en su mente proceden de la infancia y responden a la superstición popular que el artista se cuidará mucho de comentar y mucho menos juzgar: quien mira las piernas de una chica no se casará jamás.

La parte tercera y última de *Reminiscences...* tiene por objeto otro encuentro, una repetición o revisitación que acaba colmando el itinerario cuyo destino fue irrealizable en la juventud. Los hermanos Mekas visitan la fábrica en donde

trabajaron como prisioneros durante el reinado del Tercer Reich; unos niños alemanes, juguetones y divertidos, los observan con curiosidad por su condición de extranjeros y ello sucede (le memoria es en este punto amarga y cáustica) en los mismos lugares donde Adolfas y Jonas corrieron y huyeron antaño precisamente por serlo. Tal vez detrás de su inocencia infantil se escondan los nietos de aquellos terribles verdugos. A diferencia de lo sucedido en aquellos convulsos años, el itinerario llega ahora al puerto que fuera inalcanzable: Viena irrumpe con la espectacular música que la caracteriza y algunos compañeros de viaje del viaje artístico del cine experimental emprendido por los Mekas se dan cita en las imágenes. Peter Kubelka, en la plenitud de los parques, alimentando a las palomas y gozando a su vez de la que fue, junto a la música y el cine, su gran afición (la cocina); el recuerdo de Wittgenstein a través de la visita de su casa, el castillo-teatro de la que el 'aktionista' Hermann Nitsch ha hecho un auténtico hogar; a pesar de lo terrible de sus sacrificios; el extático y puro Ken Jacobs. En compañía de Kubelka, visitan el monasterio de Krem, símbolo de unas raíces humanas inscritas en la historia colectiva y en el arte anónimo de quienes se saben sus herederos.

La noche se cierra y el resplandor de las llamas en el cielo anuncia que Viena, con toda su aura, arde irremisiblemente. Es tan sólo un mercado, el mercado del Este, pero diríase que este fuego no es sino la sarcástica venganza con que el azar ha castigado ese puerto imposible, esa envidiable plenitud que Adolfas y Jonas, en su condición de exiliados, jamás poseerán, ahora que, además, son conscientes de haberse despedido por segunda vez de un origen —su Lituania— que tampoco puede pertenecerles. No hay retorno a Brooklyn, en la película se entiende, pues la operación de la memoria trabaja, no podría ser de otro modo, con lagunas imperfectas, con retazos, con —¿para qué corregir la palabra del propio Mekas?— reminiscencias ○

**The Found, The Lost: Notes on
*Reminiscences of a Journey to
Lithuania*, by Jonas Mekas**

abstract

This article takes a look at a particular type of Found Footage, i.e., films that recycle, reuse, or re-edit material which belongs to experiences in the filmmaker's own life. A cross with the home movie genre, this type of film brings to the fore questions of memory, the relationship between public and private, as well as the filmic expression of what is most private. These themes are considered through the analysis of *Reminiscences of a Journey to Lithuania* by Jonas Mekas.